

AUGUST MACKE

VON

WALTER COHEN

JUNGE KUNST

JUNGE KUNST

BAND 32

AUGUST MACKE



Badende

JUNGE KUNST
BAND 32

AUGUST MACKE

VON

WALTER COHEN

MIT EINER FARBIGEN TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1922
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

I. Reihe.

Bd. 1. Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. Uphoff: Paula Modersohn.
Bd. 3. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Däubler: César Klein.
Bd. 6. Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Schwarz: Hugo Krayn.

II. Reihe.

Bd. 9. Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. D. Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. D. Henry: André Derain.
Bd. 16. Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.

III. Reihe.

Bd. 17. Biermann: Heinr. Campendonk.
Bd. 18. Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Graf: Maria Uhden
Bd. 21. Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Kirchner: Erich Waske.

IV. Reihe.

Bd. 25/26. Hartlaub: Vincent van Gogh.
Bd. 27. Kolle: Henri Rousseau.
Bd. 28. Huebner: Lodewijk Schelfhout.
Bd. 29. Suermondt: Heinrich Nauen.
Bd. 30. v. Wedderkop: Paul Cézanne.
Bd. 31. Einstein: M. Kisling.
Bd. 32. Cohen: August Macke.

Weitere Bände folgen.

 / Einband nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Den „Fröhlichen Rheinländer", den „Springinsfeld von vierzig Jahren" hat Heinrich Manns ätzender Stift in dem jungen Ende der „Jagd nach Liebe" porträtiert. Dieser Maler, der vom unverstellten Kitsch zur Sezession übergeht, spricht also: „Nun, und meine Gabe ist es, mit glücklichem Genie einem gefälligen Publikum was Hübsches vorzumachen. Das ist die Kunst, glauben Sie mir!"

Dieser Rheinländer ist in der Tat unsterblich, nicht nur als Maler. Sternheim ward nie galliger, als da er in seinen Europa-Roman das Kapitel des Rheinländers hineinbaute, des streberischen Preußen, der auch als Student nichts als Karriere im Sinne hat. Es ist eine sehr lieblose Kritik, die hier geübt wird, aber sie hat ihre Berechtigung, wenn auch als „Rheinisches" geschildert wird, was wesensnahe, ja in gleicher Form, in anderen Deutschen lebt. Solche Äußerungen stehen in augenfälligem Gegensatz zu der Selbstverherrlichung, die in den Ländern am Rhein mit Vorliebe auf Kosten norddeutscher Landsleute ausgeübt wurde. Die echte, heute noch lebendige Romantik der Rheinlandschaft hat hier eine Verzerrung erfahren, die Widerspruch herausfordern mußte.

Aber es gibt ein anderes Rheinland und einen anderen Rheinländer, von dem weder Mann noch Sternheim zu wissen scheinen. Das Rheinland, das sich in Hölderlins gewaltigstem Gedichte spiegelt, es lebt noch heute. Des Rheinstroms befruchtende Kraft, die Fülle der Landschaft mit ihren Weinbergen und Rosengärten, all das Herzstärkende, das sich dem Touristengewimmel versteckt, in Seitentälern birgt, die weite Ebene des Niederrheins, wo Cleve, Emmerich, Xanten

der Wiederentdeckung harren, dies alles hat ein Geschlecht herangezogen, das dankbar ohne Prahlerei der Heimat ergeben ist, fern jenem Fanatismus der Enge, der den Begriff Heimatskunst zum Spottwort verzerrte. Längst hat den Drang nach allzu leichtem Lebensgenuß der gerade vom Preußentum anerzogene Sinn für Sachlichkeit und ernste Arbeit verscheucht. Das in großen Teilen industrialisierte Rheinland verspart sich, was nach Romantik aussieht und klingt, für spärliche Festtage. Gern geht es allzu Gefälligem aus dem Wege. Die künstlerische Jugend ist selbst im traditionsstarken Düsseldorf nicht minder radikal als in Berlin und Dresden etwa. Radikal in Gesinnung freilich mehr als der eigentlichen Kunstübung, die ererbten Geschmack, und sei es auch nur Geschmäcklertum, selten ganz vermissen läßt.

Ein wirklicher Dichter, der Rheinländer Josef Ponten, hat besser als je ein anderer, das Verhältnis dieser jungen Generation zu dem gekennzeichnet, was einst als „Romantik" dem Rhein so verwachsen war wie der Rebstock, jene Romantik, die in der Kunst in dem spärlichen Werk des prachtvollen Fohr ihr Höchstes gab und die dann als Spätromantik alle, aber auch alle Keime des gefährlichsten Kitsches barg. „Aber auf das jüngere Geschlecht wirkt die süße Romantik nicht mehr, die den Müttern und selbst den geschäftsstarken Vätern auf der Hochzeitsreise noch eine Träne der Rührung entlockte. Es verklagt die Klage. Sein Sinn spannt sich auf die Seele der Dinge mehr als auf die Erscheinungen, und es fühlt sich dem Fürchterlichen näher als dem Gefälligen." (Ponten, Die erste Rheinreise.)

Macke ist westfälischer Herkunft (geb. zu Meschede im Sauerland am 3. Januar 1887), aber da er ganz früh nach dem Rheinlande gekommen ist und die längste Zeit seines Lebens, das an Kürze dem von Fohr und Niederee vergleichbar ist, am Rhein zubrachte, ist er nie anders denn als Rheinländer angesprochen worden. Als der Kölnische Kunstverein

zu Anfang des Jahres 1918 seine fast historisch gewordene Ausstellung „Das junge Rheinland" eröffnete, bildete mit Fug und Recht die erste Gedächtnisausstellung für den im zweiten Kriegsmonat Gefallenen das Herz der ganzen Veranstaltung. „Junges Rheinland" ist Macke in reinerem Sinne als die große so benannte Künstlervereinigung, die später in Düsseldorf begründet wurde. Wer Mackes Kunst, wie es noch jüngst geschah, mit dem Schlagwort „dekorativ" abtut, verkennt in der jungrheinischen Malerei alles, was ihre Eigenart und Stärke ausmacht.

Diese Kunst ist zu einem großen Teile auf das Optische gestellt und aufs Engste ist sie verknüpft mit der unbeschreiblichen Heiterkeit und Farbenfülle des rheinischen Landschaftsbildes. Wie haben sich doch frühere Düsseldorfer um seine Wiedergabe bemüht und wie blaß und wesenlos erscheint das Meiste ihrer Produktion, wenn man von dem einzigen Caspar Scheuren absieht! Aber auch er spannte sich auf die Erscheinung der Dinge, ging dem Vedutenhaften nicht immer aus dem Wege. Die gesunde rheinische Sinnlichkeit sucht man in den Erzeugnissen der späteren Rheinromantik vergeblich auch da, wo sie ganz irdisch bleibt.

Wie Macke die Seele der Dinge suchte und der Erscheinung doch nicht untreu wurde, mag ein Bild wie die hier abgebildete „Rheinische Landschaft mit Fabrik" aus dem Jahre 1913 lehren. Das Motiv lag wörtlich auf seinem Wege, wenn er sein im nördlichen Teile Bonns gelegenes Wohnhaus verließ, um zum Rhein zu wandern. Die Fabrik war da und dahinter lagerten sich die sieben Berge, den meisten ein ärgerlicher Gegensatz, dem Maler Wohltat und viel mehr als ein „Motiv". Der damals Sechsundzwanzigjährige hat hier in eine geradezu klassische Form gebracht, mit den Mitteln des echten frühen Expressionismus und einer Palette, wie sie nur ihm zu eigen war, was berufsmäßigen „Landschaftsmalern" so selten gelingt, die Einheit von Natur und verwegen hinein gepflanztem Menschenwerk. Die merk-

würdige Sicherheit der Formengebung, die sich in diesem kleinen Bilde ausspricht, findet man bereits bei den ganz frühen Erzeugnissen, wie dem „Nackten Mädchen mit Kopftuch" von 1910.

August Macke hat kurze Zeit auf der Düsseldorfer Kunstakademie zugebracht — Erinnerungen an diese Episode des Achtzehnjährigen finden sich in seinen Äußerungen „Im Kampfe um die Kunst", die Antwort auf den Protest deutscher Künstler (München, Piper, 1911). Mehr gab ihm Paris, das er wiederholt besuchte. Von den jüngeren Pariser Künstlern trat Delaunay dem an Temperament so verwandten Rheinländer am nächsten. Wichtiger wurde die Freundschaft mit Franz Marc, die schon 1909 in Tegernsee geschlossen wurde, wo der Jungverheiratete einige Zeit mit seiner jungen, selten verständnisvollen Gattin zugebracht hatte. Im ersten Bande der 1920 erschienenen Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen Marcs sind zehn der schönsten Seiten der Freundschaft mit Macke gewidmet, dabei ein Nachruf aus dem Felde datiert vom 25. Oktober 1914, der hoffentlich für immer der Legende den Garaus machen wird, als ob Macke in diesem Freundschaftsbunde nur der Nehmende gewesen wäre. Für mich bestand nie ein Zweifel daran, daß an Ursprünglichkeit der rein-malerischen Begabung der jüngere Künstler dem etwas doktrinären Maler der „Blauen Pferde" überlegen war. In Bayern trat auch Kandinsky zu Macke in freundschaftliche Beziehungen; der ganze Kreis des „Blauen Reiters" sah in ihm den Benjamin und liebte ihn wegen seines unverstellt jugendlich-rotbackigen Wesens. 1913 hielt sich Macke mit seiner Familie längere Zeit in der Schweiz, in Hilterfingen am Thuner See, auf; es war wohl die glücklichste Zeit auch für seine künstlerische Tätigkeit. Im folgenden Jahre machte er mit seinen Freunden Paul Klee und dem Schweizer Maler Louis Moilliet eine Afrika-Reise, die besonders in den funkelnden kleinen Ölbildern aus Tunis, z. B. den verschiedenen Fassungen des „Türkischen Cafés"

mit das Stärkste hervorbrachte, was dem Frühvollendeten zu schaffen vergegönnt war.

August Macke war auch darin Rheinländer, daß er mit jener Reizsamkeit und jener Leichtigkeit des Einfühlens, die einst schon die alten Kölner in eine gefährliche Abhängigkeit von Niederländern wie Dierick Bouts brachte, fremde Formeneinflüsse in sich aufnahm. Sie sind nicht in allen Fällen restlos verarbeitet; es gibt Gemälde von Macke, besonders solche, die mit dem Kubismus liebäugeln, die Experiment geblieben sind und nicht völlig überzeugen. Am stärksten ist Macke immer da, wo er mit dem ihm eigentümlichen Gefühl für Eurhythmie starke, lebhaft-bunte Farben zu einem Strauße zusammenbindet, wie in dem 1912 entstandenen Bilde der vier Mädchen im Garten, das seit 1918 in der Düsseldorfer Galerie hängt. Was gelegentlich in Frühbildern etwas hart wirkt, hat die Afrikareise blühend und warmtönig gemacht. Es ist gar nicht abzusehen, was Macke uns noch hätte geben können, wenn er den Krieg glücklich überstanden hätte.

„Wir Maler wissen gut", schrieb Franz Marc, „daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonien die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und einen stumpferen, trockneren Klang bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Wesen war. Gewiß ahnt das Deutschland von heute nicht, was alles es diesem jungen, toten Maler schon verdankt, wieviel er gewirkt und wieviel ihm geglückt ist."

Marcs „Deutschland von heute" ist das von 1914. In dem Deutschland, das nach dem Kriege mit übermenschlicher Anstrengung äußere und innere Wirren zu überwinden strebt, sind die Macke-Naturen immer seltener geworden. Mit großer und ganz tiefer Sehnsucht denken wir an eine Zeit zurück, in der ein junger wahrhaft begnadeter Mensch von lächelnder Kraft und blühender Gesundheit die Heiterkeit seiner Seele den Geschöpfen mitteilte, die er in von

äußerer Not nicht gehemmten Verhältnissen spielend wie ein Kind und doch ein Mann an aufrechter Gesinnung bildete. Ein gemeinsamer Freund sah August Macke kurz vor dem Aufbruch in den Krieg in seinem Heim am Thuner See, und als er Abschied genommen hatte und mit dem Dampfer an der kleinen Villa vorbeifuhr, erschien der Künstler noch einmal in sorgloser Morgenkleidung, unter dem vorspringenden Dache wie ein Riese aufragend.

„Mit fröhlichen Bewegungen seines ganzen Körpers winkte er lachend Abschied."

Am 26. September 1914 traf ihn bei Perthes in der Champagne die tödliche Kugel.

Mackes Antwort
auf eine Rundfrage von Kunst und Künstler (XII. 1914) über »Das neue Programm«

Die Spannung zwischen den Dingen in der Natur bewegt uns. Wir reagieren auf diese Spannung, indem wir sie zu formen suchen.

Das Leben ist unteilbar. Das Leben im Bilde ist unteilbar. Das Leben im Bilde ist die gleichzeitige Spannung verschiedener Teile.

Die Lebendigkeit einer Spannung nimmt ab, je gleichartiger die Teile und Gruppen des Ganzen werden. Das Tropfen oder Rauschen einer Wasserleitung. Eine angestrichene Leinwand.

Die Lebendigkeit einer Spannung wächst mit der Ungleichförmigkeit der Einzelteile und Gruppen. Eine Sonate von Mozart. Ein Stilleben von Renoir oder Cézanne.

Ausschnitte aus alten Bildern zeigen meist ruhige Übergänge. Die Einzelspannungen gehen mit der Gesamtspannung meist in ruhigem Kontrast zusammen. (Es gibt natürlich Ausnahmen, z. B. Greco.) Das Raumbildende farbiger Kontraste im Gegensatz zum einfachen Helldunkel scheint mir von Delacroix und den Impressionisten zuerst in seiner ganzen Bedeutung für die Lebendigkeit des Bildes erkannt worden zu sein. Seitdem wird immer versucht, dieses Mittel zur einheitlichen Gestaltung des Bildraumes zu verwenden.

Bei Pissarro und Signac z. B. sind die Kontrastgruppen vorhanden. Aber sie sind bei ihnen unter sich gleichartiger, mehr nebeneinander geordnet, wie die Buchstaben auf einer gedruckten Seite, so daß ein fast grauer Eindruck der Gesamtheit entsteht. Bei Cézanne sind die Kontrastgruppen zu einem gleichzeitigen Ganzen gebändigt, so daß der Eindruck mehr der geschlossenen Einheit einer einzelnen Initiale gleicht.

Eine Eigentümlichkeit der «neuen» Bilder ist, daß man in allen Ausschnitten Kontrastgruppen findet, entweder farbige, ein aufeinanderprallendes Rotgrüngelb oder mehr formale, aufeinanderprallende Flächen, Kanten. Die meisten neuen Bilder scheinen mir so aufgebaut zu sein, daß der scharfe Gesamtkontrast aller Kontrastgruppen das Kompositionsmittel ist, im Gegensatz zu einem ruhigen Zusammenfluten ruhigerer Kontrastgruppen bei früheren Bildern.

Ich glaube, in dem Streben, durch den Kontrast das Leben im Bilde aktiver zu gestalten, sind sich die meisten der «neuen» Maler ähnlich bei aller Verschiedenheit der Einzelinteressen. Picasso läßt

die altmeisterliche Ruhe seiner Frühbilder und sucht die lebendige Spannung, die er aus farbig wenig kontrastreichen Flächen aufbaut. Die Bewegung in seinen Bildern ist ein gleichzeitiger Ruck aufeinanderprallender Flächen. Matisse entwickelt die impressionistischen Mittel auf seine Art zu einer freien ausdrucksvollen Gestaltung eines Natureindrucks. Es gelingt ihm nicht immer, der Farbe die Tiefe zu geben, so daß die Farbe zweidimensional bleibt. Delaunay arbeitet ohne Helldunkel die farbigen Kontrastgruppen so zusammen (oder vielleicht besser gesagt: er arbeitet sie auseinander, aber zu einer Einheit) daß in seinen Bildern eine heftige Vor- und Rückwärtsbewegung entsteht, eine Bewegung, die er in absolut realistischen Bildern ebenso gestaltet, wie in Dingen, bei denen die Bewegung Selbstzweck wird. Er gibt die Bewegung selbst, die Futuristen illustrieren die Bewegung (wie die Japaner die Bewegung des Regens illustrieren, die Höhlenmenschen eine laufende Renntierherde, oder wie Wilhelm Busch den betrunkenen Meyer illustriert). Sobald ein Futurist die Bewegung im Bilde erreicht, ist er gut.

Übrigens ist man auch bei manchem alten Bilde geneigt, alles frömmelnde, pathetische, feudale oder gemütliche als illustrative Beigabe zu kennzeichnen, unter der die einfache Gestaltung des Lebendigen leidet, sobald der Maler sich mehr für dieses illustrative interessiert. Es gibt manche Stelle auf manchem Bilde des XV., XVI., XVII. Jahrhunderts, die falsch ist und oberflächlich. Eine falsche Lasur, aber eine gute Bauernkirmeß. Das Kunstempfinden hat sich aller Kunst gegenüber geändert. Und zwar sehr schnell. Seit wann schätzt man die Ägypter, die Frühgriechen, die frühchristlichen und romanischen Maler, die Chinesen und die exotische Kunst als wirklich große Kunst? Vor kurzem noch entschuldigte man sie alle, daß sie es nicht besser konnten. Damit man mir aber nicht Freude am Primitiven vorwerfe, will ich bekennen, daß ich Giotto, die Sienesen, die Kölner Meister, die frühen Flamen, die Schule von Ferrara, manchen holländischen Stillebenmaler, Manet, Renoir und noch vieles andere außerordentlich liebe, in dem ich die Empfindlichkeit für das «Lebendige» sehe. Das Lebendige braucht sich nicht immer mit Naturnachahmung zu decken. Ich glaube, daß nicht viele «Kunstfreunde» die Ansicht teilen, die Herr Geheimrat Bode kürzlich bei einem Angriff auf die «neue Kunst» äußerte, die Kunst sei Naturnachahmung. Es war der Drang nach lebendigem Ausdruck, der gotische Kirchen gebaut hat, der Mozartsche Sonaten und auch Negertänze samt den dazugehörigen Masken geschaffen hat, ohne Erlaubnis der Kunstkritiker. Und so wird es, denke ich, noch lange bleiben.

AUGUST MACKE.

„Die Masken"

von August Macke (aus dem »Blauen Reiter«, München 1912).

Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schießen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.

Das Lampenlicht bei Ibsen und Maeterlinck, die Dorfstraßen- und Ruinenmalerei, die Mysterienspiele im Mittelalter und das Bangemachen bei Kindern, eine Landschaft von van Gogh und ein Stilleben von Cézanne, das Surren der Propeller und das Wiehern der Pferde, das Hurrageschrei eines Reiterangriffs und der Kriegsschmuck der Indianer, das Cello und die Glocke, die schrille Pfeife der Lokomotive und das Domartige des Buchenwaldes, Masken und Bühnen bei Japanern und Hellenen und das geheimnisvolle, dumpfe Trommeln des indischen Fakirs.

Gilt nicht das Leben mehr denn die Speise, und der Leib mehr, denn die Kleidung?

Unfaßbare Ideen äußern sich in faßbaren Formen. Faßbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den «unsichtbaren Gott».

Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfaßbaren zum Faßbaren.

Schauen der Pflanzen und Tiere ist: Ihr Geheimnis fühlen.

Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heißt: Dem Geheimnis näher sein, leben.

Schaffen von Formen heißt: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?

Der Donner äußert sich, die Blume, jede Kraft äußert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewußtes aus Unbewußtem. Das ist sein Leben, sein Schaffen.

Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen.

Das Verhältnis der vielen Formen untereinander läßt uns die einzelne Form erkennen. Blau wird erst sichtbar durch Rot, die Größe des Baumes durch die Kleinheit des Schmetterlings, die Jugend des Kindes durch das Alter des Greises. Eins und zwei ist drei. Das Formlose, das Unendliche, die Null bleibt unfaßbar.

Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres.

Jede echte Kunstform entsteht aus einem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen. Der Duft der Blume, das freudige Springen des Hundes, der Tänzerin, das Anlegen von Schmuck, der Tempel, das Bild, der Stil, das Leben eines Volkes, einer Zeit.

Die Blume öffnet sich beim Dämmern des Lichtes. Der Panther duckt sich beim Anblick der Beute und seine Kräfte wachsen als Folge ihres Anblicks. Und die Spannung seiner Kraft ergibt die Weite seines Sprunges. Die Kunstform, der Stil entsteht aus einer Spannung.

Auch Stile können an Inzucht zugrunde gehen. Die Kreuzung zweier Stile ergibt einen dritten, neuen Stil. Die Renaissance der Antike, der Schongauer- und Mantegnaschüler Dürer. Europa und der Orient.

In unserer Zeit fanden die Impressionisten den direkten Anschluß an die Naturerscheinungen. Die organische Naturform im Licht, in der Atmosphäre darzustellen, wurde ihre Parole. Sie wandelte sich unter ihren Händen.

Kunstformen der Bauern, der primitiven Italiener, der Holländer, Japaner und Tahitianer wurden ebenso zu Anregern wie die Naturformen selbst. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh, Gauguin. Sie alle sind so wenig Naturalisten wie Greco oder Giotto. Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei. Das braucht nicht auf das Vorhandensein einer Kultur zu deuten, einer Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, einer Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserem Leben geboren, nur aus unserem Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume.

Wir haben in unserer komplizierten und verworrenen Zeit Formen, die jeden unbedingt ebenso erfassen, wie der Feuertanz den Neger oder das geheimnisvolle Trommeln der Fakire den Inder. Der Privatgelehrte steht als Soldat neben dem Bauernsohn. Beiden fährt der Parademarsch gleichmäßig durch die Glieder, ob sie wollen oder nicht. Im Kinomatograph staunt der Professor neben dem Dienstmädchen. Im Varieté bezaubert die schmetterlingsfarbene Tänzerin die verliebtesten Paare ebenso stark, wie im gotischen Dom der Feierton der Orgel den Gläubigen und den Ungläubigen ergreift.

Formen sind starke Äußerungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen.

Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.

Was wir als Bild an die Wand hängen, ist etwas im Prinzip Ähnliches, wie die geschnitzten und bemalten Pfeiler in einer Negerhütte. Für den Neger ist sein Idol die faßbare Form für eine unfaßbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs. Für uns ist das Bild die faßbare Form für die unklare, unfaßbare Vorstellung von einem Verstorbenen, von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rhythmischen.

Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers? Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen. Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äußersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom.

Wie zum Hohn europäischer Ästhetik reden überall Formen erhabene Sprache. Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.

Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.

LITERATUR

ÜBER AUGUST MACKE

Die im Text erwähnten Briefe und Aufzeichnungen von FRANZ MARC. Berlin, Br. Cassirer, 1920.

FRIED. LÜBBECKE. Das Kunstblatt 1920. S. 289 ff. Mit zuverlässigen Nachrichten über Mackes Familie und die seiner Frau.

DERSELBE im Katalog der Gedächtnisausstellung A. Macke in Frankfurt a. M. Kunstverein, 1920.

LOTHAR ERDMANN. August Macke, Zeichnungen, erste Folge. 22 Abbildungen in Mappe, Bonn, 1919.

WALTER COHEN im Katalog der vom Kölnischen Kunstverein 1918 veranstalteten Ausstellung «Das Junge Rheinland».

DERSELBE im Katalog der Macke-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1918. Wiederabgedruckt in

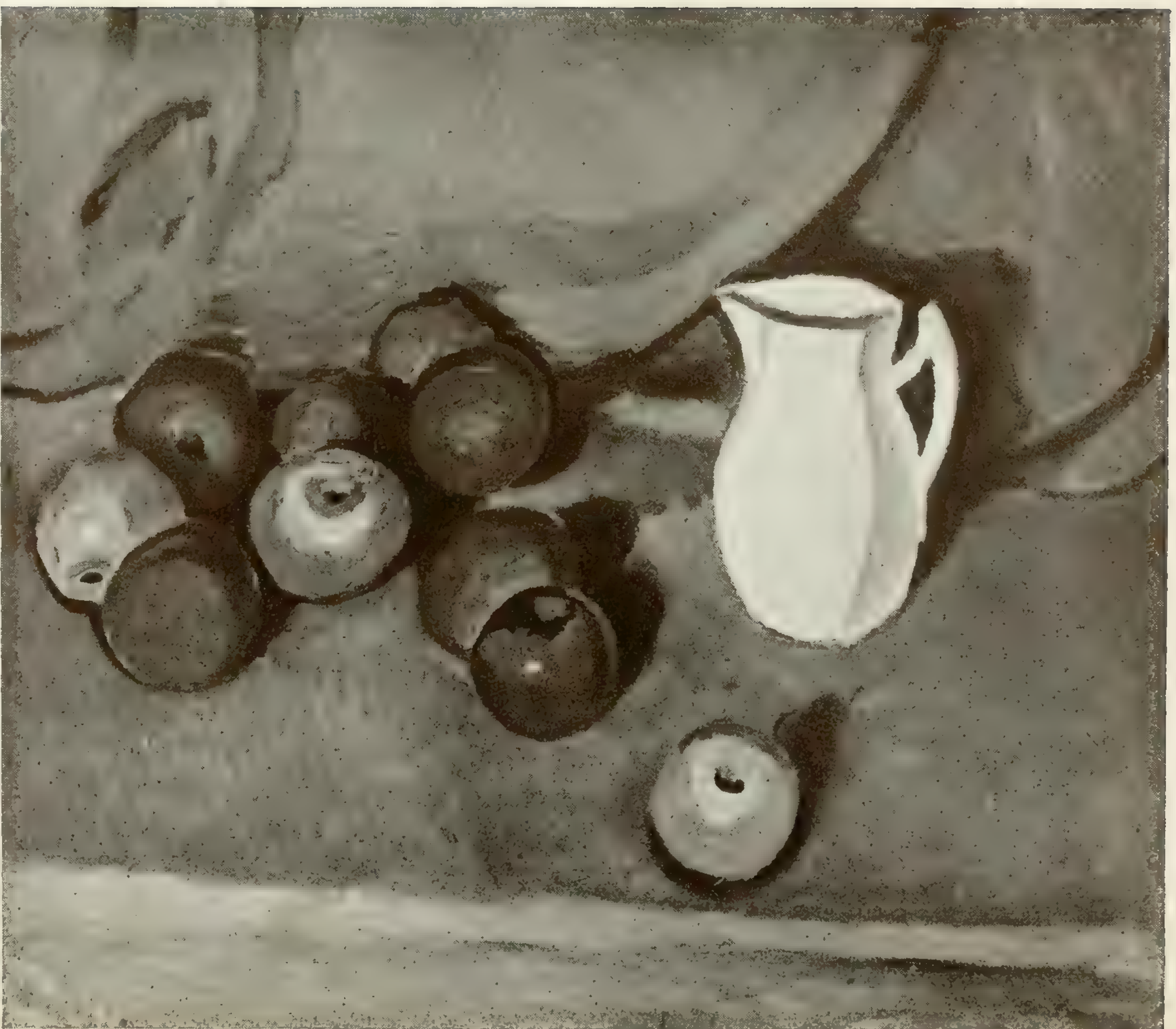
H. v. WEDDERKOP, Deutsche Graphik des Westens. Weimar, Feuerverlag, 1922.

Ungedruckt:

Dr. MATTHIAS RECH, Bonn. Erinnerungen an August Macke aus dem Frühjahr 1914.



Die Frau des Künstlers. 1909. Sammlung B. Koehler, Berlin



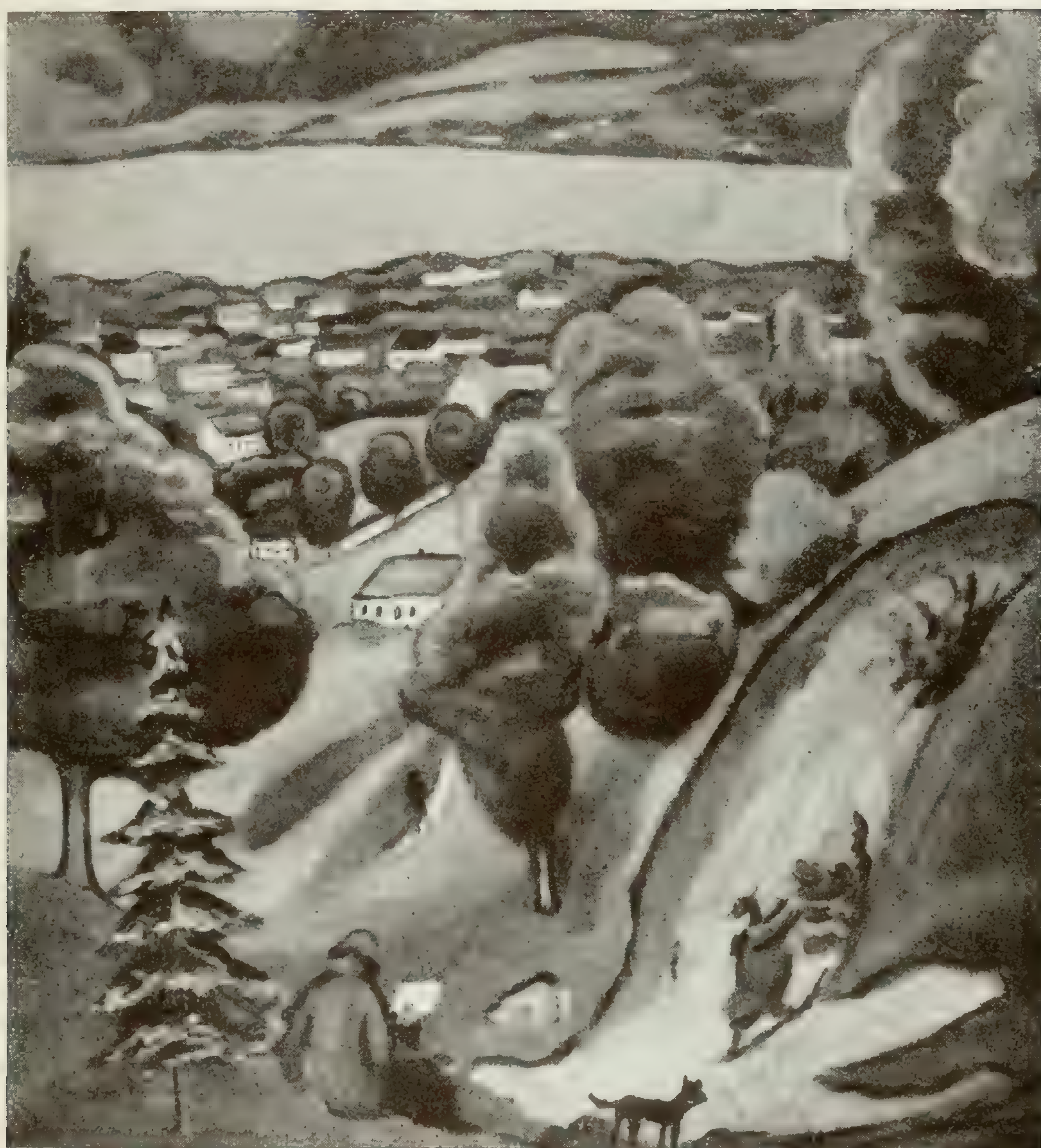
Stilleben mit Äpfeln. 1909. Sammlung B. Koehler, Berlin



Begonien. 1910. Sammlung B. Koehler, Berlin



Nacktes Mädchen mit Kopftuch. 1910



Tegernsee. Mit lesendem Mann und Hund. 1910



Indianer. 1910



Mutter und Kind. 1911

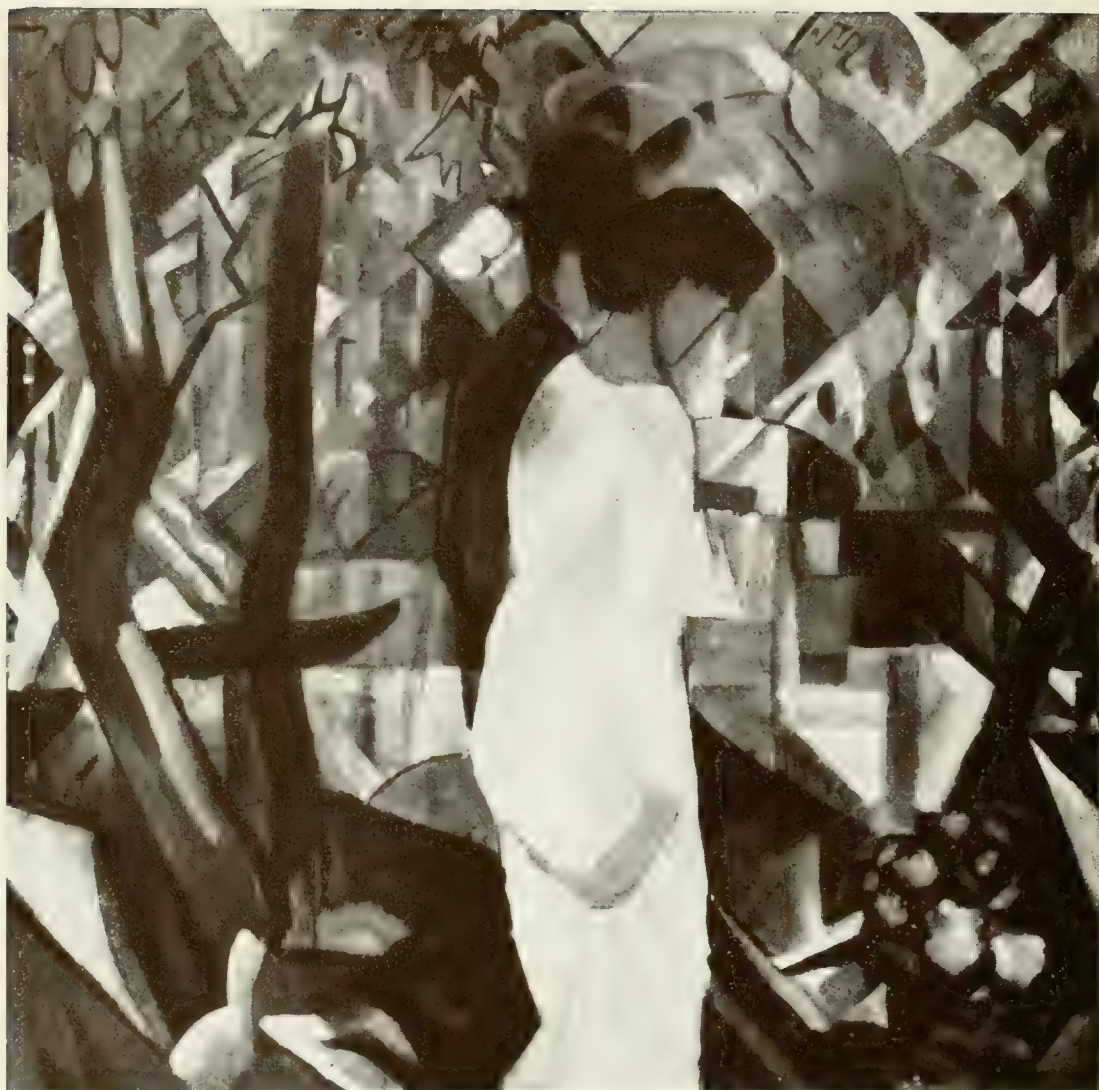


Russisches Ballet. 1911 oder 1912
Sammlung B. Koehler, Berlin



Orientalisches Paar. 1912

Sammlung B. Koehler, Berlin



Paar im Walde. 1912



Rokoko. 1912



Zoologischer Garten. 1912. Sammlung B. Koehler, Berlin



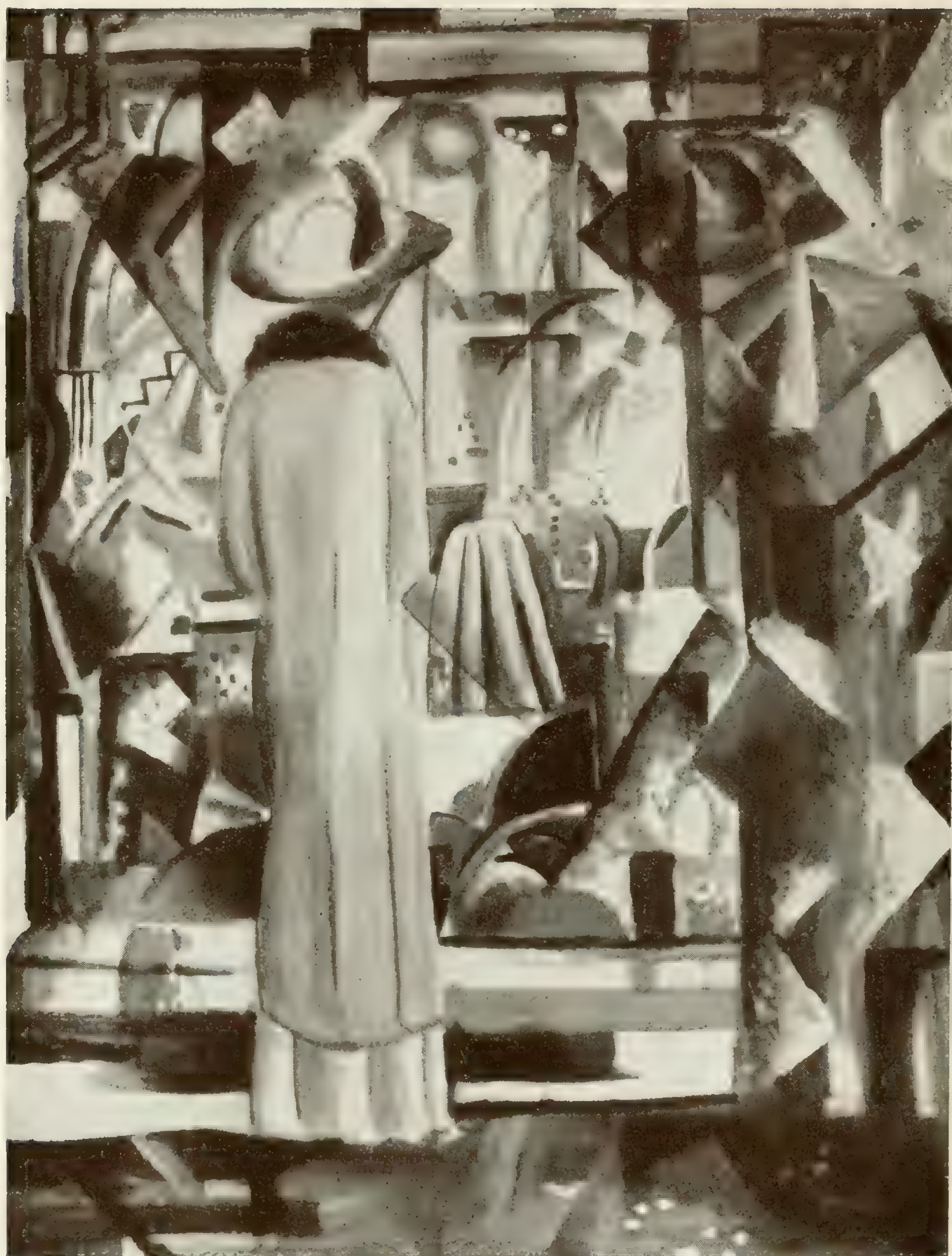
Zoologischer Garten. 1912



Vier Mädchen. 1912. Städt. Galerie, Düsseldorf



Badende. 1912



Dame vor Schaufenster. 1912



Sonniger Weg. 1913



Modegeschäft. 1913



Pierrot. 1915



Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1915



Badende am Bache. 1913

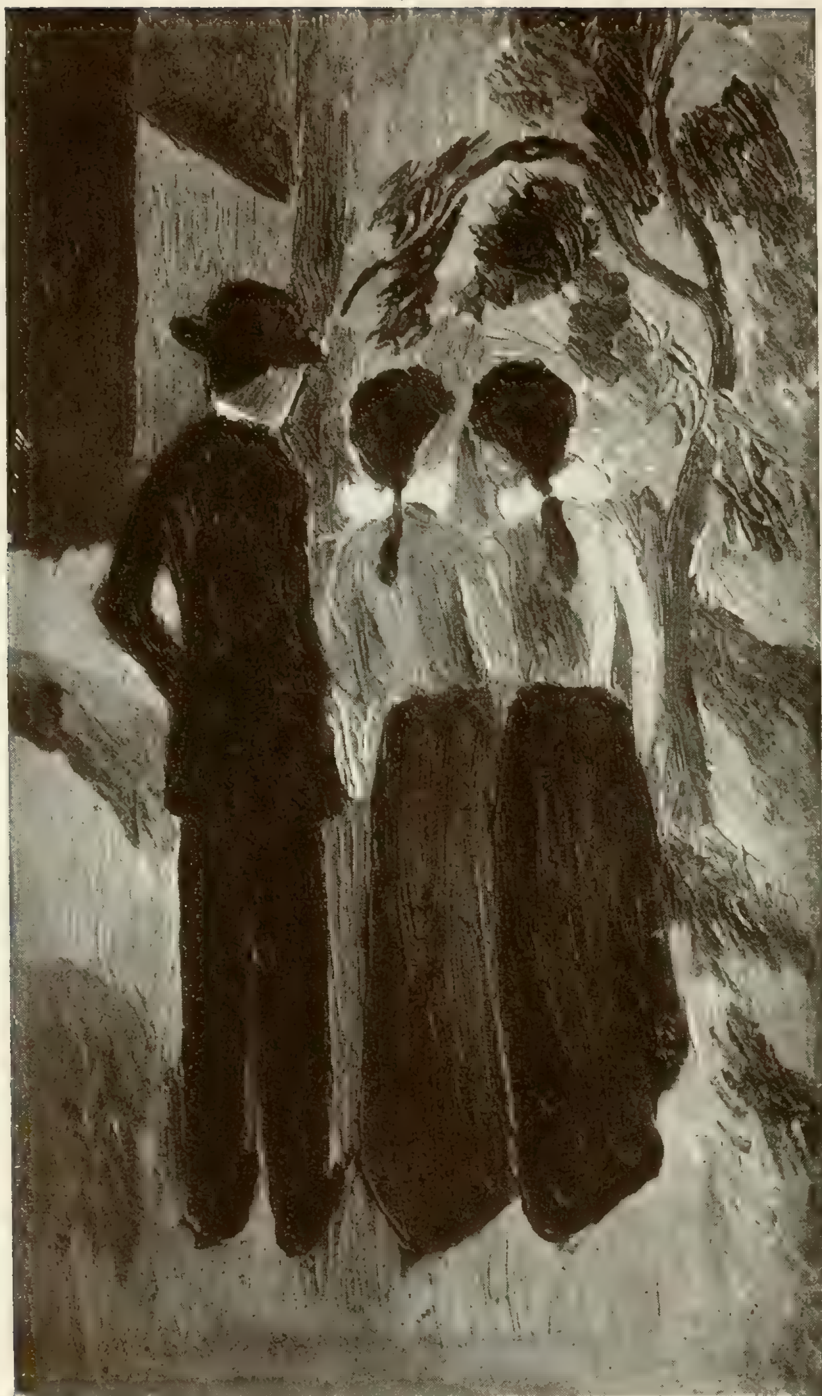


Spaziergang. 1915

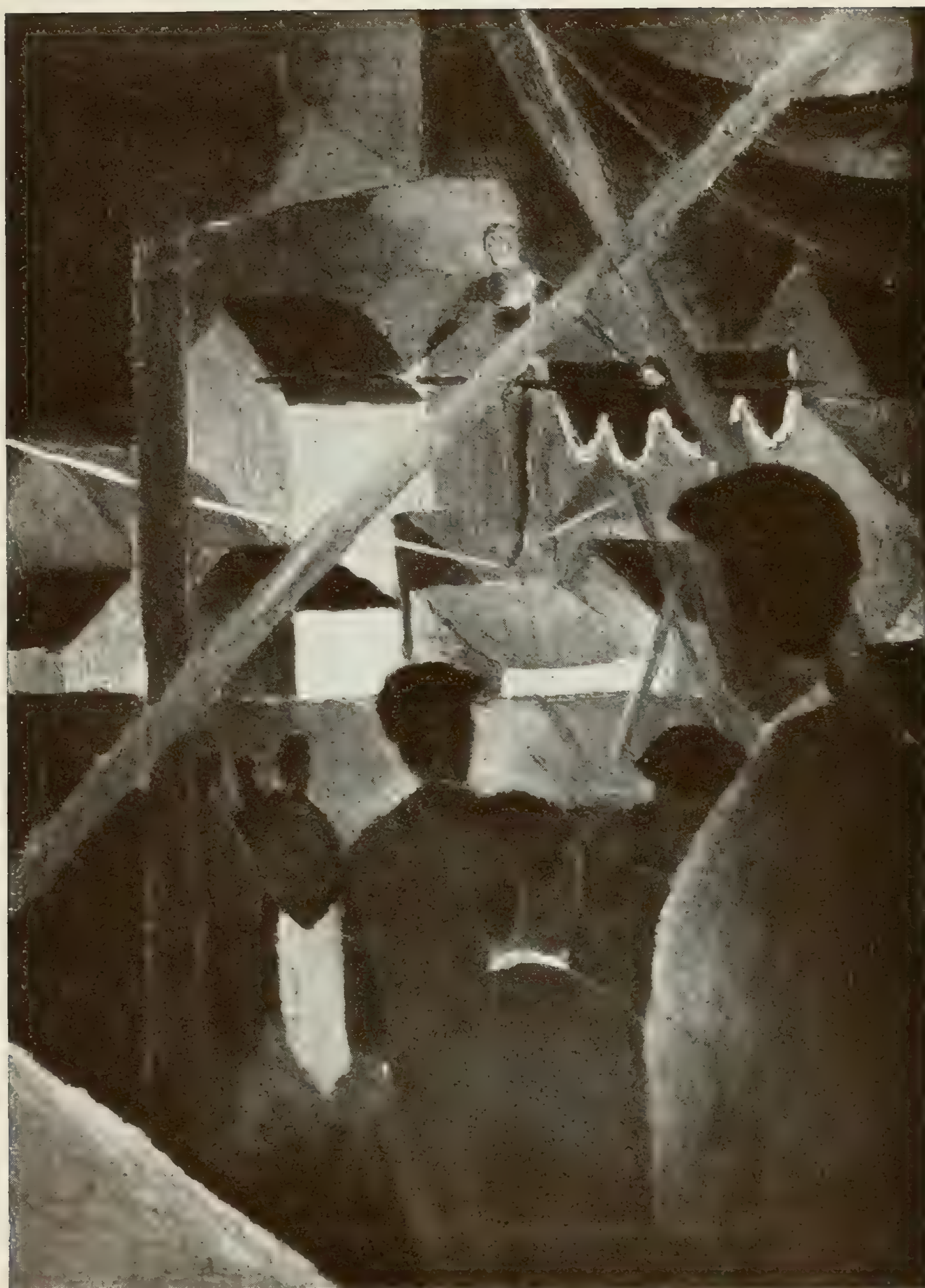
Sammlung Flemming, Hamburg



Kinder am Wasser. 1914



Spaziergang zu Dreien. 1914



Seiltänzer-Vorstellung am Abend. 1914



Rotes Haus im Park. 1914



Mädchen mit gelben Strohhüten. 1914



Lesender Mann im Park. 1914



Frau mit Papagei in einer Landschaft. 1914



Fräulein vor Hutladen. 1914



Kathedrale in Freiburg i. d. Schweiz. 1914



Begrüßung. Holzschnitt. 1914

Aus „Neue europäische Graphik". Bauhaus-Druck, Weimar

7 Bde 75—

